

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Ovaj rad dostupan je za upotrebu pod međunarodnom licencom Creative Commons Attribution 4.0.

**Ljubica MATEK**

UDK 821.111.09 Stoker, B.-31

Filozofski fakultet

Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku

Lorenza Jägera 9, HR – 31 000 Osijek

lmatek@ffos.hr

**Sabahudin MEĐEDOVIĆ**

Filozofski fakultet

Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku

Lorenza Jägera 9, HR – 31 000 Osijek

dadomed73@gmail.com

**Izvorni znanstveni članak****Original Research Article**

Primljeno: 12. travnja 2017.

Prihvaćeno: 21. lipnja 2017.

## DRAKULA U ZRCALU: UPISIVANJE IDEOLOGIJE U GOTIČKI ROMAN

**Sažetak**

Bram Stokerov gotički roman *Drakula* politički je tekst koji ima za cilj interpretirati i komentirati društvenu i političku zbilju viktorske Engleske, a to čini kroz estetiku prekorčenja (*transgression*) prisutnu na svim razinama teksta: i na razini forme i strukture i na razini sadržaja, te autoreferencijalnim pristupom kontekstu u kojemu je nastao. Nadnaravni događaji i likovi iz zapleta romana ukazuju na opasnost od moralnih posrnuća koja mogu nastati zahvaljujući kontaktima između kultura omogućenim kolonijalnim širenjem Ujedinjenog Kraljevstva. Lik Drakule, koji u većem dijelu romana postoji samo kao dio podteksta, kao opasnost koju ne vidimo, ali ju osjećamo i prema njoj određujemo vlastito ponašanje, simbol je straha od potencijalne obrnute kolonizacije, ali i od emancipacije žena, od kojih oboje predstavlja ugrozu anglocentrične hijerarhije utemeljene na patrijarhalnom društvenom sustavu. Kao takav, Drakula (i kontakt s Istokom koji on predstavlja) simbolizira prijetnju tradiciji i stabilnosti britanskoga carstva koje se našlo u shizofrenoj situaciji: s jedne strane, Ujedinjeno Kraljevstvo teži ka novome, izraženom kroz znanstveni i tehnološki napredak, te pratećim kulturnim fenomenima, poput ideje o ravnopravnosti žena. S druge strane, ta obećavajuća budućnost sa sobom nosi i neizvjesnost koja plaši, jer najavljuje odmak od sigurnosti imperijalnog simboličkog centra moći

te patrijarhalne strukture društva. Stokerov je roman u tom smislu ključan tekst viktorijanske ideologije koja prikazom čudovišta, radikalno „drugoga“, zapravo zrcali samu sebe.

**Ključne riječi:** Bram Stoker, *Drakula*, viktorijanski roman, gotički roman, estetika prekoračenja, drugi

## 1. Uvod

Gotička književnost žanr je koji je u svojoj suštini specifičan u namjeri izazivanja nelagode, straha i slutnje kroz estetiku prekoračenja (*transgression*). Izbjegavajući esencijalističku potragu za sadržajem i usredotočujući se na formu kao problem, postavlja se pitanje zašto je društveni antagonizam upisan u romanu *Drakula* Brama Stokera prikazan u žanru gotičkog romana te kako se u tom obliku potvrđuje društveni karakter (ideologija) viktorijanskog doba. Vodeći se kontekstualno-diskurzivnim pristupom u analizi spomenutog književnog djela kao ideološki uvjetovanog teksta kulture, ovaj će rad pokušati odgovoriti na to pitanje. *Drakula* je, kao kanonski tekst viktorijanske književnosti, iščitavan napose u angloameričkom, ali i europskom, kontekstu s različitim gledišta te s fokusom na različita pitanja, kao što su uloga i primjena znanosti i tehnologije, pripovjedna tehnika, prikazi ženskih likova i feministička problematika, problematika rasizma, kolonijalizma, antisemitizma te žudnje i seksualnosti,<sup>1</sup> dok se književna kritika u hrvatskom kontekstu bitno manje bavila ovim Stokerovim romanom,<sup>2</sup> a napose to nije činila čitajući ga kao autoreferencijalni tekst viktorijanske ideologije. Viktorijanski je svijet, naime, percipirao sebe kao središte suvremene civilizacije potkrepljujući tu viziju metanarativnom predodžbom o vlastitoj superiornosti. K tome, samom činjenicom da su u funkciji kolonizatora dolazili u kontakt s drugim zemljama i narodima, Britanci su internalizirali teleološku pretpostavku o vlastitoj dužnosti prosvjetljenja drugih i drugačijih, koji su, logično, morali biti percipirani kao inferiorni i necivilizirani. Taj se koncept nazivao „teretom bijelog čovjeka“,<sup>3</sup> a uz podrazumijevanu obvezu i dužnost civ-

<sup>1</sup> Vidi npr. Senf (1982), Johnson (1988), Seed (1988), Arata (1990), Wicke (1992), Halberstam (1993), Rosenberg (2000), Armstrong (2005), Stiles (2006), Willis (2007), Bollen i Ingelbien (2009), Domínguez-Rué (2010), Chez (2012), Radick (2013).

<sup>2</sup> Vidi npr. Lukić i Matek (2011).

<sup>3</sup> „White Man's Burden“ (1899) pjesma je Rudyarda Kiplinga koja promovira ideju carstva, a s time i eurocentričnog rasizma, jer pretpostavlja superiornost bijelih Europljana u odnosu na sve druge narode i rase te njihovu obvezu da civiliziraju druge. Pjesma ujedno ističe i poteškoće koje

iliziranja koloniziranih naroda, u sebi je sadržavao i strogi patrijarhalni pogled na svijet koji je (bijelog) muškarca stavljao na vrh hijerarhije društva.

Koristeći se estetikom gotičkog žanra, Stokerov roman oblikuje ideološki tekst u funkcionalno performativne jedinice pripovjednog sustava. Patrijarhalni diskurs i ideologija imperijalizma skrivaju svoju očiglednost kao određenu društvenu označiteljsku praksu zahvaljujući Stokerovoj uporabi dnevničke forme, odnosno dnevničkih zapisa i pisama, koja recepciju teksta usmjerava prema sferi intimnog i privatnog. Usljed toga, nadnaravne događaje i likove čitatelj može biti sklon tumačiti odvojeno od viktorijanske svakodnevnice, naprosto kao fantastičnu i uzbudljivo zastrašujuću avanturu Jonathana Harkera. Ideologija se na taj način prikazuje (i skriva!) kao samorazumljiva, smještena u svijetu poput neke prirodne stvari koja nikako i ničim nije društveno uvjetovana, i koja ni na koji način ne utječe na događaje i likove u tekstu, jer je naprosto riječ o sferi nadnaravnog ili čak nepostojećeg. No, *Drakula*, naprotiv, predstavlja književni tekst iz kojega se vrlo lako može iščitati viktorijansko društvo i njegova upisanost u tekst.

## 2. Proizvodnja drugoga: Drakula kao utjelovljenje Orijenta

Pripovjedna struktura Stokerova epistolarnog romana fragmentirana je i sastoji se od zapisa nekoliko pripovjedača, čime se postiže napetost i neizvjesnost. Čitatelj je tako sam prisiljen sklapati zastrašujuću priču u cjelinu pri čemu se drugost Istoka artikulira kroz osjećaj vremenske i prostorne izmještenosti. Napuštajući svoju rodnu Englesku, Harker ima osjećaj kako napušta i viktorijansku suvremenost. Transilvanija je prikazana kao egzotična lokacija zatočena u prošlosti, nastanjena praznovjernim, primitivnim i pomalo ružnim, ali iskrenim i dobronamjernim ljudima (Stoker 1999: 6–8). Povijesne i geografske činjenice koje su za cilj imale stvaranje osjećaja vjerodostojnosti, Stoker je prilagodio potrebama romana pa je pod izlikom književne uvjerljivosti zapravo u kulturu drugoga upisao viktorijanske prosvjetiteljske kolonijalne stereotipe te imperijalističke žudnje i napetosti. Koristeći se poetikom gotičke književnosti, Stoker progovara o potencijalno zastrašujućim posljedicama kulturne razmjene omogućene kontaktom između Zapada i Istoka. Krvožedno čudovište na

---

proizlaze iz kolonizirajućih pothvata. Američki imperijalisti prihvatili su ju kao potvrdu plemenitosti imperijalnog (civilizirajućeg) pothvata s obzirom na to da odjekuje idejama izraženim u temeljnom doseljeničkom konceptu prema kojemu je osvajanje cijelog američkog kontinenta naprosto bila sudbina doseljenika (*manifest destiny*).

doslovnoj razini možda i jest vampir, nadnaravno biće koje nastanjuje folklor istočne Europe, ali u prenesenom značenju englesku krv žude piti istočne, kolonizirane, ne-engleske nacije. Prema Ankhi Mukherjee, pitanje rase ključno je u viktorijanskoj svijesti i ono ju obilježuje na pet načina, obuhvaćajući sve razine života. U ekonomskom smislu, kapitalistički način proizvodnje u doba imperijalističke slobodne trgovine ovisi o ropstvu, ugovornom radu (*indenture*) i radu za nadnicu (*wage labor*). U seksualnom smislu, Viktorijanci su prestravljeni mogućnošću miješanja rasa, hibridnošću i degeneracije čiste rase koja je omogućena zahvaljujući međurasnim kulturnim i seksualnim kontaktima u kolonijama te činjenicom da se sve više ne-Engleza doseljava iz kolonija u Englesku. Povezano s tim je i pitanje seksualnih sloboda, napose seksualnog oslobođenja žena, koje se na prijelazu iz devetnaestog u dvadeseto stoljeće percipira na podvojen način: s jedne strane ženska seksualna emancipacija dokaz je regresije i svojevrsnog atavizma, a s druge strane čini se da on simbolizira napredne tendencije modernizma. U društveno-teleološkom smislu, Viktorijanci prihvaćaju pseudoznanstvene postulate socijalnog darvinizma koji opravdava imperijalistički projekt zahvaljujući uvjerenju da nebjelačke kulture zauzimaju samo dno evolucijske ljestvice. Konačno, u kulturnom smislu javlja se bojazan da će uslijed globalne ekspanzije doći do poremećaja u domaćoj kulturnoj produkciji Engleza („Race“). Iz tih je viktorijanskih strahova proizašla priča o jezivome grofu Drakuli, Istočnjaku koji se zahvaljujući svojim nadnaravnim sposobnostima „preobražava u neodređenu prisutnost (...) stapa s urbanim okolišem viktorijanskog Londona i nestaje“ (Lukić i Matek 136) rugajući se i lovcima na vampire i dominantnom uvjerenju o engleskoj superiornosti. S jedne strane, nužno je pronaći ga i ubiti kako ne bi više predstavljao fizičku opasnost za Londončane, a s druge to je nužno kako bi se poništila prijetnja obrnute kolonizacije uslijed koje bi Istok, utjelovljen u liku Drakule, preuzeo ulogu kolonizatora te metaforički i kulturno kolonizirao Britaniju (Lukić i Matek 2011: 136). Poziv da pokuša spasiti Lucy Westenra koji Van Helsingu upućuje doktor Seward nije ništa drugo do iskaz Althusserovske interpelacije dominantne (viktorijanske) ideologije prema kojoj svaka druga ideologija mora biti nužno i nemilosrdno iskorijenjena. Pri tome, oni nisu svjesni da su interpelirani, već vjeruju kako su neovisni u svome djelovanju, iako je ono u potpunosti određeno ideološkim sustavom unutar kojega funkcioniraju.

Drakula, prema tome, funkcionira kao označenik, mentalna predodžba ne-  
 146 čega neopipljivo jezovitoga, nečega što ne postoji, ali ipak poput Lacanovog Re-

alnog utječe na stvarnost Stokerovih likova. Drakulin destruktivni potencijal i njegova egzistencija onkraj viktorijanskih moralnih predodžbi, točnije, njegovi tjelesni poroci koji predstavljaju napad na viktorijanski moral čine ga čudovištem više nego njegova pojava i nadnaravne sposobnosti. Prema Bottingu, upravo su učinci prikazivanja čudovišta daleko važniji nego sama činjenica da književnost uopće prikazuje čudovišta, a prikazivanje određenih poroka u obliku čudovišta dijelom je strategije kojom se postavljaju granice onoga što je prihvatljivo i pristojno (1999: 18). U tom kontekstu, Drakula je simbol orijentalnog, neprosvijećenog praznovjerja, koji su Englezi pripisivali svim narodima koje su smatrali inferiornima, i kao takav neprihvatljiv u suvremenom građanskom društvu viktorijanske Engleske. U psihološkom smislu, utjelovljenje je primitivnih nagona koje su Viktorijanci tako silovito nastojali potisnuti i koji su se još silovitije iskazivali kroz različite oblike proturječnosti i podvojenosti kojima je njihovo društvo bilo obilježeno<sup>4</sup> i iz kojih proizlazi trajan osjećaj napetosti koji obilježava ne samo *Drakulu* nego i dobar dio drugih gotičkih romana. Potencijalna najezda Istočnjaka, kao i posljedice takve najezde, jedan je od temeljnih viktorijanskih strahova, a Stoker ga prikazuje metaforom vampira koji vreba iz tame. Dakako, izvan književnog teksta, upravo su Europljani bili oni koji su sijali strah, smrt i bolest na koloniziranim područjima, no takva je istina odbojna i neprihvatljiva, pa ju kultura i književnost, a tako i *Drakula*, maskiraju izmišljajući priče o krvoločnom drugom. Kao glavni antagonist u romanu, i to antagonist koji je veći dio romana odsutan (fizički je prisutan samo u svojoj domovini, Transilvaniji, dok je u Engleskoj prikazan kao apstrakcija i Van Helsingova opsesija), Drakula utjelovljuje ono što Žižek naziva strukturnim antagonizmom iskazanim u obliku *sublimnog objekta ideologije*, izmišljenu figuru kojom se ideologija koristi kao opravdanjem za vlastitu propast (2002: 125–130). Izmišljajući takve demone (poput komunista u hladnoratovskoj Americi, Židova u nacističkoj Njemačkoj ili pak islamskih fundamentalista u imaginariju Zapadnih zemalja u 21. stoljeću) ideologija opravdava postojanje napetosti unutar same sebe i uvjerava društvo kako će uklanjanje demona omogućiti ozdravljenje društva (Belsey 2002: 94), iako je to nemoguće jer je antagonizam inherentni dio ideologije s obzirom na to da ga proizvodi ona sama. Stokerovo inzistiranje na povijesnoj i geografskoj vjerodostojnosti prikaza Drakule ima za cilj prikriti

<sup>4</sup> Viktorijanski dvostruki moral, posljedica nedostižnih moralnih standarda koje su društvu nametnuli kraljica Viktorija i princ Albert, konstantna je tema viktorijanske književnosti, i u realističnom izričaju (npr. u komedijama Oscara Wildea) i u književnosti fantastične poetike (npr. u djelima Roberta Louisa Stevensona).

iracionalan strah od potencijalne ugroze viktorijanske imperijalne ideologije, te ga prikazati kao realnu prijetnju koja opravdava sve nasilne poteze usmjerene prema istrebljenju orijentalnih „krvoloka“:

Ključ za odgonetanje toga je njegova prošlost, a jedina stranica njegove povijesti koju znamo, i to iz njegovih usta, kazuje nam kako se nekoć, kad bi se po riječima gospodina Morrisa našao „u škripcu“, vraćao u vlastitu domovinu iz zemlje koju je pokušavao osvojiti, te se ondje, ne odričući se svoje nakane, pripremao za novi napad. Ponovno bi se vratio, bolje opremljen za svoj posao, te pobijedio. Tako je došao i u London kako bi osvojio novu zemlju. (Stoker 1999: 306)

Odjekujući idejama koje proizlaze iz Lacanova koncepta zrcalne faze prema kojemu se pojedinac identificira s vlastitim odrazom u zrcalu i na taj način spoznaje sebe kao drugog,<sup>5</sup> *Drakula* prikazuje kolonizatorsku, imperijalnu silu koja se ogleda u zrcalu, ali se ne prepoznaje, nego pripisuje svoje imperijalne žudnje drugome (koji je zapravo ja/ego). Paranoidni (i neutemeljen) strah od mogućnosti da stranci – necivilizirani barbari s Istoka – osvoje London daje im za pravo da nastave svoj kolonijalni pohod, stapajući dva identiteta (osvajачa i osvojenoga) u jedan: „Poći ćemo za njim i nećemo odustajati; čak i ako dođemo u opasnost da postanemo poput njega“ (Stoker 1999: 307). Lik vampira utjelovljen u grofu Drakuli u svojoj je osnovi podvojen, jer egzistira na granici dvaju carstava, europskog i otomanskog, ali i na granici života i smrti, te na granici, prirodnog i neprirodnog, ljudskog i „neljudskog“. Komponenta neljudskog identiteta vampira osobito je metaforički potentna, jer negacijom ljudskoga ona se ipak oslanja na ljudsko kao temeljnu odliku, kao identitetno počelo. Polisemičnost identiteta Drakule, koji uz ostala obličja (šišmiša, vuka i slično) najčešće ima ljudsko obličje, omogućuje i protagonistima i čitateljima romana prepoznavanje samoga sebe u liku drugoga, što opet rezultira podvojenim, shizofrenim osjećajem poistovjećivanja i začudnosti (prema Brechtovom pojmu *Verfremdung*), i snažnoj uronjenosti u osjećaj *sablasnosti* (*uncanny*, prema Freudovom *unheimlich*), ili točnije sablasnog prepoznavanja: vampir jest i nije „ja“. Drakuli se, naime, pripisuje slavna prošlost, i to kroz stapanje fiktivnog lika Drakule i povijesne osobe, vojvode Vlada Tepeša, te ga se tako uzdiže na razinu dostojnog protivnika koji, posljedično, pobjednika afirmira kao superiornog:

<sup>5</sup> Kod Lacana, drugi i Drugi različiti su pojmovi, pri čemu je drugi (*autre/other*) odraz ega, a Drugi (*Autre/Other*) predstavlja radikalnu drugost utjelovljenu u konvencijama jezika i zakona (2006).

To je jamačno bio onaj vojvoda Drakula koji je stekao ime u borbi protiv Turaka, preko velike rijeke na samoj granici Turske. U tom slučaju, on nije bio običan čovjek jer u to vrijeme, i još stoljećima poslije, govorilo se o njemu kao o najspretnijem, najlukavijem, a ujedno i najhrabrijem od sinova „zemlje s druge strane šume“. Taj silni mozak i njegova željezna odlučnost otišli su s njime u grob i sad su se udružili protiv nas. (Stoker 1999: 215–216)

Prikazivanjem drugoga kao snažnog i sposobnog, ali pokvarenog ratnika (jer nekada se borio protiv Istočnjaka, a sada se bori na strani Istoka), opravdava se normativna shema kolonizacije i osvajачkih ratova koji doprinose uspostavljanju društvene i kulturne hegemonije britanskog carstva te daje legitimitet konstrukciji britanskog identiteta.

Fluidnost i neodvojivost identiteta lovaca i lovine dodatno učvršćuju rituali razmjene krvi, koji, zahvaljujući znanosti, nisu više isključivo u domeni vampira kao nadnaravnog bića. Naprotiv, baš kao što vampir prisiljava Minu Harker da popije njegovu krv (Stoker 1999: 252) kako bi je pridobio za sebe i na taj način mogao kontrolirati, tako i lovci, pod vodstvom Van Helsinga, prisilno obavljaju transfuzije krvi ne bi li primirili novoprobudene životinjske strasti Lucy Westenra (Stoker 1999: 110–113) i na taj ju način vratili pod okrilje viktorijske ideologije, odnosno u okvire prihvatljivog načina ponašanja utemeljenog na patrijarhalnoj strukturi i vrijednostima društva. Prema Bottingu, temeljna svrha poetike prekoračenja (*transgression*) koja se oslanja na estetiku strave i užasa (*terror and horror*) upravo je reafirmacija društvenih vrijednosti utemeljenih u moralnim vrlinama i pristojnosti. Prekoračenje društvenih i estetskih ograničenja naglašava vrijednost i nužnost takvih ograničenja, obnavljajući pri tome granice prihvatljivog ponašanja, a gotički roman često zauzima tu opominjuću poziciju upozoravajući na opasnosti koje proizlaze iz društvenih i moralnih prekoračenja koja su prikazana u svome najmračnijem i najstrašnijem obliku (1999: 5). U tom kontekstu, Drakula figurira kao zrcalni odraz Van Helsinga i ostalih lovaca na vampire. Na prvi pogled oni se odlikuju monolitnim identitetom čuvara i predstavnika patrijarhalnog viktorijskog morala, ali njihov vampirski odraz čitatelju razotkriva složeniju – i zastrašujuću – strukturu osobnosti koja podrazumijeva kulturnu dvosmislenost utjelovljenu u napetosti između uloge koloniziranog i kolonizatora. Iako se opasnost od vampirske najezde i koloniziranja Engleske čini nedvojbenom, ipak se ispostavlja da su lovci na vampire oni koji putuju u Drakulinu domovinu s namjerom da ga unište, i koji pokušavaju



kontrolirati i sputati prirodne ženske instinkte koje, zahvaljujući kontaktu sa strancem, pokazuje Lucy Westenra. Štoviše, ideja da Lucy treba izliječiti i da su za to potrebna čak dva liječnika, Seward i Van Helsing, upućuje na percepciju drugosti kao bolesti, odnosno zaraze. Zaraza je znak

fizičke i moralne iskvarenosti, znak nedostatka civilizacije. Stoga se kolonijalni civilizirajući projekt opravdava higijenom koju donosi sa sobom. (...) Kada se jednom uspostavila razlika između čistoga, civiliziranoga evropskoga i pokvarenoga, barbarskog Drugoga, moguć je ne samo civilizirajući proces od bolesti prema zdravlju već i neminovno obrnut proces, od zdravlja prema bolesti. (Hardt i Negri 2003: 121)

Utjecaj koji bi kolonije ili još nekolonizirani dijelovi zemaljske kugle mogli izvršiti na Englesku (ili, općenitije govoreći, na civiliziranu zapadnu Europu) percipira se kao bolest koju treba iskorijeniti doslovno „u srži“ pa se pribjegava pročišćenju krvi i zamjeni zaražene, bolesne krvi čistom, engleskom krvlju.

Pojam o tome što to znači biti Englez (*Englishness*) te o čistoći krvi i autentičnosti engleskog iskustva iz današnje se perspektive čini stabilnim, no u vrijeme kolonijalnih pothvata taj je pojam bio kontinuirano osporavan, odnosno, engleski su ga autori percipirali ugroženim uslijed intenzivne kulturne (i seksualne) razmjene omogućene kontaktom s drugim nacijama i kulturama. Prema Robertu J. C. Youngu, tema rasne čistoće može se čak smatrati i najdominantnijom temom toga vremena, a proizlazi iz potrebe da se engleski identitet stalno suprotstavlja drugim identitetima, te govori o snažnoj svijesti o postojanju drugoga, pa čak i o žudnji za drugim (2005: 2-3), uslijed koje istodobna odbojnost i privlačnost stvaraju trajan dijalektički odnos. Takvu napetost u tekstovima kolonijalnih autora najlakše je riješiti prihvaćanjem kolonijalno proklamirane ideologije o superiornosti engleske rase/nacije koju ne treba dovoditi u pitanje, iz čega nužno proizlazi marginalizacija i diskriminacija drugih, odnosno prikaz drugoga kao zlog, neciviliziranog i/ili ružnog. Imperijalna misao uspostavlja se upravo na binarnim opozicijama uslijed kojih se imperijalni identitet afirmira kroz negaciju drugoga. Oslanjajući se na estetiku gotičkog romana te parabolički aspekt gotičkog teksta, Stoker prikazuje drugoga (istočnu Europu, kao simbol nekoloniziranog teritorija) prilagođujući teoriju evolucije idejama rasne nadmoćnosti te razlozima nestanka rasa, odnosno Darwinovom zaključku da civilizirani narodi vrlo brzo pobijede (iskorijene!) barbarske rase (Young 2005: 12),

**150** a što se do kraja romana treba dogoditi i Drakuli kao utjelovljenju zlog drugog.



Moralna neprihvatljivost nasilja, i to okrutnog nasilja dovedenog do razine genocida kroz ideju iskorjenjivanja barbarske rase, na taj se način relativizira te se nasilje ne smatra problematičnim ako je nasilnik nadmoćna, „civilizirana“ rasa.

Odnos kolonizatora prema geografskom prostoru s one strane granice civilizacije zorno prikazuju Harkerove putopisne zabilješke o istočnoj Europi i Transilvaniji kojima se to geografsko područje ocrtava kao prostor drugosti. Harkerova perspektiva obilježena je kolonijalnom i imperijalnom hijerarhijom kroz koju se individualnost i posebnost ljudi i krajolika svodi na reduktivne i stereotipne prikaze istočnoeuropske kulture. Putujući iz Münchena preko Beča do Budimpešte, Harker uočava kako vlakovi više kasne, „Izgleda da vlakovi voze sve neredovitije što se dalje ide na istok. Kakvi li su tek u Kini?“ (Stoker 1999: 6), što stvara „dojam da napuštamo Zapad i zadiremo na Istok“ obilježen običajima „iz vladavine Turaka“ (Stoker 1999: 5). Jasna je sugestija prema kojoj civilizacijska razina opada što smo udaljeniji od Londona ili Engleske, kao točke koju Harker doživljava ishodištem civilizacije. Osjećaj anakronosti pojačan je činjenicom da je ovaj prostor drugosti nezabilježen u njemu razumljivom sustavu zemljopisne karte: „riječ je o jednome od najsurovijih i najslabije poznatih dijelova Europe. Nisam uspio pronaći ni zemljovid ni knjigu u kojima bi bio ubilježen točan položaj Drakulina dvorca jer još ne postoje karte tog područja koje bi odgovarale našim vojničkim zemljovidima“ (Stoker 1999: 5). Doslovno i simbolički, odnosno koristeći se diskursom imagologije, Stoker čitatelju ukazuje na to da je riječ o neosvojenom i neshvaćenom prostoru koji time postaje prijetnja sam po sebi. Područje Istoka nije još disciplinirano i normalizirano pa ne može ni biti ucrtano u kartu svijeta. Time se prostornost definira kao društveni proizvod ideološkog i simboličkog sadržaja: dok god Istok nije obuhvaćen empirijskim saznanjima te ugrađen u hijerarhiju carstva, on naprosto ne postoji.<sup>6</sup>

Uz percepciju i osvajanje prostora, značajna je i percepcija ljudi koji žive na tom prostoru. Harker ih promatra kroz vizuru nadređenosti pa mu se pripadnici istočnoeuropskih naroda čine čudnima i kriminalnima, za razliku od seljaka na Zapadu koji su bliži onome što Harker smatra prihvatljivim:

Neki su nalikovali seljacima kod kuće ili onima koje sam viđao prolazeći Francuskom i Njemačkom... no ostali su bili vrlo slikoviti. (...) Najneobič-

<sup>6</sup> Isto se može naći i u Conradovu *Srcu tame*, gdje Marlow govori o „praznim prostorima“ na Zemlji (11), prostorima koji prestaju biti „prazninom“ tek nakon što ih kolonizatorska ruka ovjeri i upiše njihovo ime u zemljovid.

nije su izgledali Slovaci, koji su djelovali primitivnije od ostalih (...) Vrlo su slikoviti, ali ne djeluju privlačno. Na pozornici bi izgledali kao neka stara istočnjačka banda. (Stoker 1999: 6)

Očito je kako je nužno percipirati Istok barbarskim kako bi se Zapad predstavio civilizacijskom normom. Štoviše, istočnjačka različitost nije prikazana samo u smislu kulturne heterogenosti koja se ogleda drugačijom nošnjom (odjećom) ili običajima, već ih se i ideološki eksplicitno instrumentalizira i u smislu moralne drugosti uslijed koje istočne narode treba percipirati kao razbojнике (bandu). Zli drugi nužan je kako bi se viktorijanska norma mogla proglasiti dobrom i društveno prihvatljivom: što je negativna strana drugosti više naglašena, to se imperijalna kultura čini boljom.

### 3. Seksualiziranje drugoga: Žena kao čudovište

Međutim, u skladu s već spomenutim dijalektičkim odnosom između privlačnosti i odbojnosti, očito je da Istok nije prikazan isključivo kao prostor užasa, nego prije kao lokus emocije koju su romantičari nazivali uzvišenošću (*sublime*), a koja podrazumijeva istodobni osjećaj čuđenja, strahopoštovanja, straha i radosti koji uzdižu dušu i obogaćuju našu maštu osjećajem snage i beskonačnosti (Botting 1999: 25).<sup>7</sup> Naime, izmještenost iz simboličkog poretka vlastitog jezika, praćena ponosom zbog poznavanja njemačkog jezika koji mu „ovdje uvelike koristi“ (Stoker 1999: 5), te situiranost unutar zabranjenog prostora donedavnog Otomanskog Carstva gomilaju u Harkeru osjećaje zadivljenosti, čuđenja i nepodnošljive slobode liminalnog prostora, privremeno oslobođenog od viktorijanskih društvenih normi i vrijednosti, u kojemu se drugi i drugost precipiraju kao privlačna mješavina sablasnog, egzotičnog i tajnovitog koju Harker sa zadovoljstvom iščekuje: „Pročitao sam da je u karpatskoj potkovi skupljeno sve praznovjerje svijeta, kao da je to središte nekog zamišljenog vrtloga; ako je to istina, moj bi boravak ondje mogao biti vrlo zanimljiv“ (Stoker 1999: 6). Slutnja nekih nepoznatih zanimljivosti i zadovoljstava, kulminirat će u Harkerovom kasnijem susretu s trima vampiricama koji je u njemu izazvao „nekakvu čežnju pomiješanu sa samrtnim strahom“ (Stoker 1999: 37). Opis tog događaja predstavlja mješavinu Harkerovog osjećaja krivnje zbog toga što je iznevjerio Minu

<sup>7</sup> O konceptu uzvišenosti promišljaju brojni mislioci, no u romantizmu postaje središtem romantičarske poetike koja prirodu percipira izvorom pjesničke inspiracije i najdubljih osjećaja povezanosti čovjeka s prirodom i natprirodnim (transcendentalnim). Vidi npr. Kant ([1764] 2003), Burke ([1757] 1990), Monk ([1935] 1960).

te „izopačen[e], vatre[n] požud[e], želj[e] da me poljube tim crvenim usnama“ (Stoker 1999: 37) što ilustrira točku u kojoj se sudaraju strogi viktorijanski moral i tjelesna požuda, životinjski instinkti koje Stoker kroz likove vampirica pripisuje neciviliziranom drugom. Istok se na taj način, prvo kroz Harkerovu maštu i „sladostrasno iščekivanje“ (1999: 37), a potom i kroz sam događaj u kojemu se jedna od vampirica nadvija nad njim, oblizujući usne „poput životinje“ (1999: 37), prije negoli ga ugrize za vrat, realizira kao prostor orijentalizma. Pod tim terminom Edward Said (2003.) podrazumijeva specifične kulturalne reprezentacije Istoka u zapadnih pisaca koje prenaplaćavaju razlike između Istoka i Zapada sa snažnom tendencijom prikazivanja Zapada kao superiornog, muževnog i racionalnog, a Istoka kao iracionalnog, slabog i feminiziranog prostora. Štoviše, iako to nije predmetom njegove analize (uslijed čega ne daje razloge takvih prikaza), Said jasno ističe da se Orijent prikazuje kao prostor plodnosti, seksualnog obećanja (i prijetnje), neumorne senzualnosti i neograničene žudnje (2003: 188).

Seksualnost (ili seksualiziranost) Istoka prikazana kroz lik vampira, odnosno kroz činjenicu da Drakula napada isključivo žene, pretače se i na ženske likove u Engleskoj. U društvu opterećenom seksualnom represijom i moralnim purizmom, vampirski senzualni ugriz simbol je latentne libidinalne energije koja za posljedicu ima odbacivanje društvenih uzusa ponašanja što se tumači transformacijom u „zvijer“. Simptomatično je, dakako, da se – unatoč nedvojbenoj žudnji i za drugim tijelima, kao što se vidi u slučaju kada napadne Harkera koji krvari iz porezotine na licu (Stoker 1999: 27) – Drakulin ugriz realizira samo na tijelu žene. Prikazom ugriza kao erotskog čina, afirmira se patrijarhalni heteroseksualni normativ, te potencira ideja da je žensko tijelo slabo i podložno zarazi te da ovisi o muškoj zaštiti. Za razliku od aktivne, dominantne seksualne energije istočnjačkih vampirica koja predstavlja izravnu prijetnju muškarcu sa Zapada i kao takva je nepoželjna, jer od žena stvara čudovišta, Engleskinje trebaju biti pasivna bića bez vlastitih žudnji i želja. U skladu s falogocentričnim diskursom reproduktivne politike te patrijarhalnim kulturnim habitusom, žena se ne kreće (ne putuje, ne istražuje) već je trajno smještena u zatvorenu sferu obitelji gdje pokorno sudjeluje u proizvodnji patrijarhalnih značenja i vrijednosti. Utjecaj drugih kultura prikazuje se kao prijetnja viktorijanskom patrijarhalnom, rodno-diskriminatornom diskursu što se vidi kroz konstrukciju likova Lucy Westenra i Mine Harker.

Lucy je uvedena u priču svojim pismom Mini iz kojega se može iščitati da su središte njezina života, posve tipično za mlade pripadnice visokog staleža, 153

moda i muškarci (Stoker 1999: 53). Međutim, već u svome drugom pismu, Lucy pokazuje odmak od ideala mlade viktorijanske dame, kada činjenicu da su je zaprosila čak trojica muškaraca komentira sljedećim riječima: „Zašto ne daju da se djevojka uda za tri muškarca, ili koliko je muškaraca želi, pa da si prištedi ovakve brige? No ovo je već bogohuljenje i ne smijem to govoriti“ (Stoker 1999: 56). Udaja je simboličan moment u životu viktorijanske djevojke, jer podrazumijeva njezin ulazak u svijet seksualnosti koji joj je dopušteno iskusiti samo s vlastitim mužem. Štoviše, sama kraljica Viktorija u pismu svojoj najstarijoj kćeri ističe kako je „žena tjelesno i moralno muževljeva robinja“<sup>8</sup> (prema Nelson 2007: 6), što jasno pokazuje kako bi žena u osnovi trebala biti pasivno, podložno biće koje svoje žudnje stavlja po strani i teži isključivo ugoditi mužu. U svojoj studiji o viktorijanskoj obitelji, Claudia Nelson ističe kako književni tekstovi toga vremena pokazuju da je preljub prikazan kao najčešći grijeh bogatih supruge (2007: 18), čime se vrlo jasno prikazuje temeljni strah viktorijanskih muškaraca: nemogućnost kontrole nad vlastitom suprugom i njezinim žudnjama. Seksualna energija smatrala se do te mjere problematičnom, da je uloga supruge/žene bila ne samo zadovoljenje muževljevih seksualnih potreba, nego i sublimiranje njegove seksualne energije u motivaciju da zaštiti i brine se o ženi i djeci, umjesto da misli o vlastitom seksualnom zadovoljstvu (Nelson 2007: 19). U tom kontekstu, Lucyna želja da se „uda“ (što iščitavamo kao eufemizam za seksualni odnos) za tri muškarca ili za onoliko muškaraca koliko ju „zaprosi“, svjedoči o njezinoj preslobodnoj, lascivnoj prirodi uslijed čega je nedostojna postati prava supruge i majka. Simbolika transfuzije krvi također ukazuje na neutaživost njezine žudnje, odnosno na činjenicu da je ni četiri muškarca ne mogu zadovoljiti, s obzirom na to da „je ta jadna ljepotica koju svi volimo za to vrijeme strpala u svoje žile krv četvorice snažnih ljudi“ (Stoker 1999: 137). Na to da čin razmjene tjelesnih tekućina treba tumačiti kao seksualnu aluziju upućuje i zapis u dnevniku dr. Sewarda koji otkriva da su Arthur i Van Helsing transfuziju doživjeli kao čin seksualnog sjedinjenja, koji je Arthura učinio Lucynim mužem, a oženjenoga Van Helsinga preljubnikom: „stajali smo pokraj Arthura koji je, jadnik, pričao o svome udjelu u operaciji kad je njegova krv trasuzijom [sic!] bila prebačena u Lucyne žile. Vidio sam kako lice Van Helsinga naizmjenice blijedi i rumeni. Arthur je rekao kako je od tog trenutka osjećao kao da su doista vjenčani, te da je pred Bogom Lucy njegova žena“ (Stoker 1999: 156). Lucyna moralna labilnost čini ju, dakle, idealnom žrtvom vampira čijemu se

sladostrasnom ugrizu prva predaje, a općenito govoreći sugerira da su sve žene slabe i podložne nagonima ukoliko ih ne kontrolira snažan muškarac.

Ta percipirana ženska slabost i animalnost zorno je prikazana u sceni Lucyne smrti i preobrazbe u vampiricu. Vampirski ugriz ubio je ženu – nježno, submisivno biće<sup>9</sup> – u njoj, te probudio iskonsku Lucy koja je istodobno očaravajuća i zastrašujuća. Njezina anđeoska priroda posve je ugasla u ljudskoj smrti, te se nakon smrti budi njezina čudovišna priroda koja ju – posve suprotno od onoga što je prirodno – čini ljepšom: „Njezino je tijelo obuzela nekakva promjena. Smrt joj je povratila dio ljepote, jer čelo i obrazi nanovo su zadobili neke stare umilne crte; čak su i usnice izgubile ono mrtvačko bljedilo“ (Stoker 1999: 146). Tjedan dana nakon njezine smrti, kada je postalo jasno da je Lucy „zgodna teta“ (Stoker 1999: 159, 160) koja noću siše krv djece u Hampsteadu, Van Helsing i Lucyni udvarači otvaraju njezin lijes kako bi ubili vampiricu. Dr. Seward osjeća nelagodu pri pomisli na obeščaćenje njezina mrtvog tijela, a konotacija je ponovno snažno seksualna, jer otvaranje njezina lijesa Seward izjednačuje sa svlačenjem usnule žene: „Činilo mi se kao da je to uvreda za mrtvu Lucy, kao što bi bilo kad bismo s nje žive u snu strgnuli odjeću“ (Stoker 1999: 177). Njezina čudovišna priroda, muškarcima je neodoljivo privlačna: „Bila je, ako je to uopće moguće, još blistavije lijepa nego ikad; nisam mogao povjerovati da je mrtva. Usnice su joj bile crvene, dapače, još crvenije nego prije; a obrazi joj bija-hu profinjeno zarumenjeni“ (Stoker 1999: 180). Odbacivši viktorijanske norme ponašanja, Lucy je pokazala svoju pravu, žensku prirodu. Njezina snaga i ljepota, a posebice njezina neovisnost muškarcima je čudovišna i zastrašujuća, jer ih simbolički kastrira. Istodobno, ona je privlačna u svojoj nesputanosti i seksualnoj oslobođenosti: „Dok je gledala, oči su joj plamtjele bezbožnim sjajem, a lice joj je uresio puteni osmijeh. O, Bože, kako sam zadrhtao videći ga! (...) Dođi k meni, Arthure – rekla je s čeznutljivom, razbludnom gracioznošću“ (Stoker 1999: 190). Njezina dominacija, međutim, nepomirljiva je s društvenom konstrukcijom slike idealne žene kao manje vrijednog, pasivnog bića te ju je nužno kazniti i ubiti kako bi se očuvala kolektivna patrijarhalna svijest o muškarcima

<sup>9</sup> Ideal viktorijanske žene ogleda se u konceptu anđela u kući koji je preuzet iz istoimene pjesme Coventrya Patmorea, „The Angel in the House“ (1854. – 1862.), a koja govori o tome da idealna žena treba biti odana i posve podložna mužu, bez ikakvih osobnih želja i aspiracija. Patmore je opisivao svoju vlastitu suprugu, ali je pjesma postala simbolom idealne žene prikazane iz perspektive viktorijanskog muškarca. Lucyna sloboda i nezasitnost potpuna su suprotnost tome, zbog čega je i doslovno i simbolički usmrćena faličkim objektom – kolcem – kojim se ponovno uspostavlja muška dominacija, a njezini se instinkti i žudnje poništavaju.

kao superiornim bićima ratničke, imperijalne zajednice i glavama viktorijanske obitelji. Prema Lacanu (2006), primarni označitelj u simboličkome poretku jest Ime Oca (*le nom du père*) koji ima prohibitivnu funkciju i predstavlja zakon, pravila i hijerarhiju. Lucy je prekršila zakone viktorijanskog društva, prema kojima je muškarac dominantna figura javnog i obiteljskog života, i mora zbog toga biti kažnjena kako bi se simbolički poredak ponovno uspostavio. Kazna – probadanje kolcem – percipira se kao dobročinstvo, jer će zabludjelu ženu vratiti u okrilje Boga Oca (vjerske figure, i simboličke figure nesuđenog muža, Artura): „Kad započnemo svoju molitvu za mrtve – ja ću je čitati, imam ovdje molitvenik, a svi će me ostali pratiti – udrite u Božje ime, tako da sve bude dobro s mrtvom ženom koju volimo“ (Stoker 1999: 193). U konačnici, seksualizirani, falogocentrični ritual vraća Lucy unutar granica simboličkog poretka:

Arthur nije uzmaknuo. Djelovao je poput Tora dok mu se postojana ruka uzdizala i padala, gurajući kolac koji je donosio milost sve dublje i dublje, dok se krv iz probodena srca nadimala i šikljala oko kolca. Lice mu je bilo kao okamenjeno i kao da je iz njega isijavala viša dužnost. (...) Ondje u lijesu nije više ležalo gnusno biće kojega smo se onako užasavali i zamrzili ga toliko da je njegovo uništenje prepušteno kao povlastica onome koji je imao najviše prava na to, već Lucy kakvu smo viđali za života, neusporedivo dražesnog i čednog lica. (Stoker 1999: 194)

Arthur, kao zaručnik i nesuđeni muž, glumi figuru Oca – predstavnika zakona – te stoga polaže puno pravo na Lucyno tijelo. Štoviše, u paradoksalnom ritualu koji nalikuje činu razdjevičenja, Arthur vraća Lucy njezinu nevinost i čednost. Time se muškarac afirmira kao osoba koja ima apsolutnu vlast nad životom i sudbinom žene, kao figura koja može poništiti njezine grijehe i vratiti je u sklad s Bogom i svijetom.

#### 4. Mina Harker: Ideal viktorijanske žene

Za razliku od Lucy, Mina preživljava kontakt s vampirom, jer ne teži radikalnoj emancipaciji, što u patrijarhalnom kontekstu prije svega označava seksualnu emancipaciju i kontrolu nad vlastitim tijelom, te ne podliježe koruptivnom utjecaju orijentalnog drugog. Mina se prilagođava tehnološkim i obrazovnim promjenama u društvu: učiteljica je, rabi pisaći stroj, zna stenografiju i rado čita, ali u svemu tome njezina je glavna misao vodilja služenje Jonathanu, privatno i u poslovnom smislu: „Kad se vjenčamo, moći ću biti od korisna [sic!] Jonatha-



nu, pa bude li mi stenografija dobro išla od ruke, na taj način mogu zapisati sve što on kaže i i [sic!] kasnije to otipkati na stroju, što također marljivo vježbam“ (Stoker 1999: 52). Dopustivši Mini obrazovanje i prikazavši je kao inteligentnu ženu, Stoker najavljuje društvene promjene koje će se dogoditi u dvadesetome stoljeću, te se na prvi pogled može činiti da je Mina gotovo ravnopravna muškarcima. Međutim, njezina seksualnost posve je prikrivena u tekstu. Mina nema žudnje poput Lucy niti želi slobodu raspolaganja svojim tijelom. Ona je posve zadovoljna činjenicom da je Jonathan njezin zaručnik i da mu ona stoga pripada. Svi njezini zapisi govore o tome kako se njezine želje i brige odnose na Jonathana i kako je on centar njezina svijeta: „Sama sam došla ovamo gore jer sam vrlo tužna. Nije došlo nikakvo pismo za mene. Nadam se da se Jonathanu nije ništa dogodilo. (...) Pitam se gdje je Jonathan i misli li na mene! Da je barem ovdje“ (Stoker 1999: 64, 65). Štoviše, iako je Jonathan zgriješio u svojoj žudnji za trima vampiricama, Mina uopće ne pomišlja na to da ima pravo ili potrebu brinuti se zbog Jonathanovih mogućih indiskrecija: „Valjda je ta draga žena pomišlila kako sam možda ljubomorna da se moj jadni dragi zaljubio u neku drugu djevojku. Kakve li zamisli da sam *ja* ljubomorna na Jonathana!“ (Stoker 1999: 96, kurziv u izvorniku). Minina nesebičnost i odanost potpuna su suprotnost Lucynoju žudnji i želji za vlastitim zadovoljstvom, a te su Minine vrline na kraju i nagrađene sretnim brakom s Jonathanom, što ona doživljava kao krunu svojega života: „Lucy, došao je i prošao taj trenutak. Osjećam se vrlo svečano, ali i vrlo, vrlo sretno. (...) Izrekao je svoje „da“ čvrstim i snažnim glasom. Ja sam jedva progovorila; srce mi je bilo tako ispunjeno da me čak i ta riječ umalo ugušila. (...) Molim te, Bože, da nikad, nikad ne zaboravim ni njih ni ozbiljnu i slatku odgovornost koju sam preuzela na sebe“ (Stoker 1999: 97). Reproducirajući u potpunosti patrijarhalni ideal žene, Mina prikazuje Jonathana kao snažnog i čvrstog, sebe kao slabu i plahu. K tome, posve se predaje Bogu i mužu te uloži žene koju je preuzela i koja podrazumijeva doživotnu podložnost Jonathanu. Na taj način, ona se odriče mogućnosti da muža iznevjeri preljubom – što je najgori mogući prijestup, kao što se vidi iz Lucyna primjera. Štoviše, Mina dopušta lovcima na vampire da ju spase te ubiju Drakulu, ovjeravajući time njihovu muževnost i opravdavajući Quinceyevu smrt: „Sad neka je hvala Bogu što sve ovo nije bilo uzalud! Gledajte! Ni snijeg nije tako besprijekorno čist kao njezino čelo! Kletva je prošla!“ (Stoker 1999: 337). Na kraju, Mina Jonathanu rađa sina i time u potpunosti potvrđuje svoju tradicionalnu ulogu viktorijske supruge i majke kao najvažnije ženine uloge. Istodobno, za razliku od Lucy, čija je najveća vrlina bila ljepota, Mina potvrđuje da su dražest i nježnost prema svojem mužu i



djeci najpoželjnije ženske odlike: „Ovaj dječak jednog će dana saznati kakva je hrabra i galantna žena njegova majka. Već zna koliko je ona dražesna i prepuna ljubavi“ (Stoker 1999: 338).

Kada govorimo o rodnim ulogama, roman *Drakula* posve jasno zrcali rodne vrijednosti viktorijanskog društva. Naime, muškarci su u romanu nedvosmisleno prikazani kao isključivi nositelji prava na odluku o ženskom životu i smrti, čime se pojačava dojam rodne diskriminacije, društvene marginalizacije i identitetskog isključivanja žene. Žena je vlasništvo muškarca – Boga Oca koji odlučuje o njezinoj sudbini. Lucy se protivila takvome poretku te je zbog svojega neprihvatljivog stava kažnjena smrću. Mina, međutim, u potpunosti prihvaća ideju da su muškarci gospodari ženinog života te odbija mogućnost da živi „okaljano“ (Stoker 1999: 265) zbog toga što je bila prisiljena popiti Drakulinu krv, što bi je moglo pretvoriti u „čudovište“:

Morate mi obećati, svi do zadnjega, čak i ti, voljeni moj Jonathane, da ćete me ubiti bude li došlo vrijeme za to. (...) Ne smiješ ustuknuti. Ti si mi najbliži i najdraži na cijelome svijetu; naše su duše upletene u jednu, za čitav život i čitavu vječnost. Pomisli, dragi, da su nekoć hrabri muškarci ubijali svoje supruge i sve žene u kući kako ne bi pale u ruke neprijatelju. (...) To je muška dužnost prema onima koje vole.“ (Stoker 1999: 296, 297)

Unatoč svome natprosječnome obrazovanju, Mina se posve identificirala s ulogom podložne žene i idejom da je žena vlasništvo muškarca, te da je ženska subjektivnost određena muškarčevom, što se ponekad doima i smiješnim i nalikuje djetinjoj poslušnosti: „Sinoć sam otišla u krevet nakon što su muškarci otišli zato što su mi rekli neka tako postupim. Nisam bila pospana“ (Stoker 1999: 230). Njezin lik simbol je savršene dominacije u kojoj žena pristaje na podređeni položaj, jer ga poistovjećuje s normalnošću, zdravim razumom ili neminovnošću određene uloge u društvu. Takav su stav kritizirali već ranije Mary Wollstonecraft i John Stuart Mill,<sup>10</sup> pojašnjavajući da temeljni problem društva proizlazi iz manjkavog odgoja i obrazovanja žena. Žene su, naime, naučene percipirati sebe kao inferiorne muškarcima, a svoju svrhu u služenju i proizvodnji muškarčeva zadovoljstva: „Kod kuće u Exeteru uvijek sam zapisivala redove vožnje tako da budem korisna svome mužu“ (Stoker 1999: 303). Drugim riječima, obrazovanje za posljedicu ima pounutrivljanje patrijarhalnih

ideja koje tada progovaraju iz žene i kroz ženu: „Ženama je uskraćeno pravo na kreiranje vlastitih predodžbi ženskosti, te se umjesto toga moraju podvrgnuti nametnutim patrijarhalnim standardima. Idealna je žena pasivno, poslušno, te prije svega, nesebično stvorenje“ (Moi 2007: 86). Zbog toga što odgovara muškim predodžbama idealne žene koju ne treba disciplinirati ni u jednom području, jer čak i svoje znanje podređuje muškoj potrebi, Van Helsing ju neprestano hvali i fasciniran je njome: „Ah, ta divna gospođa Mina! Ona ima pamet muškarca, ... a srce žene. Dobri ju je Bog stvorio s nekim ciljem“ (Stoker 1999: 210) te „Čudesna žena!“ (Stoker 1999: 303). U konačnici, upravo njezina podložnost te prihvaćanje rodne uloge u patrijarhalnom društvenom poretku spašavaju je od subverzivnog utjecaja orijentalnog drugog prikazanog u liku Drakule.

## 5. Zaključak

Prikazivanje drugosti ključna je svrha gotičkog romana, a drugost se percipira kao prijeteća i rušilačka opasnost, nositelj napetosti između neizvjesnosti i izvjesnosti, slutnje i prikaza. Iako se u *Drakuli* na estetskoj i stilskoj razini drugost oblikuje kao metafizička, nadnaravna prijetnja u liku vampira, riječ je zapravo o autoreferencijalnoj, zrcalnoj drugosti – egzistenciji koja je u suprotnosti s idealima viktorijanske predodžbe o samima sebi i svome položaju u svijetu. Kroz specifičnu ideološku vizuru britanska imperijalna dominacija nastoji se prikazati kao sveopća, bezvremenska i prirodna. Međutim, implicirana superiornost uvijek podrazumijeva i potencijalnu prijetnju koja se krije u neprosvijetljenom, seksualiziranom i percipirano zloćudnom utjecaju drugoga koji za cilj ima uništiti cjelovitu sliku svijeta i poništiti kolonizatorsku nadmoć zahvaljujući perfidnoj strategiji zaraze i onečišćavanja krvi. Kroz dominantne označiteljske prakse toga vremena, iščitava se diskurs falogocentrizma, kolonijalizma te rase i rodne diskriminacije. U romanu, dakle, nailazimo na složeni referentni sustav drugosti koji podrazumijeva sukob između imperijalnog društva, unutar semiotičkih kodova viktorijanske kulture, i simptoma traume tog društva, jeze čiji označiteljski potencijal u romanu preuzima Drakula. Autoreferencijalna napetost, napetost same napetosti jednog društva, gdje imaginarni drugi, sablast, nije ništa drugo nego nusprodukt prošlosti, zastala slika u zrcalu imperijalističke Britanije koju je ostavila povijest tog društva posljedica je nelagode i slutnje da je drugi isti kao i ja, odnosno da je viktorijanska moralna superiornost samo krhak imaginarni konstrukt. Iz takve slutnje proizlazi atmosfera sablasnosti (Freudov *unheimlich*) tipična za gotičku književnost, prouzročena osjećajem

bliskosti s nečim neciviliziranim, divljim i drugačijim, ali istodobno tako poznatim, utjelovljenim u liku Drakule – krvožednog drugoga za čijom krvlju su viktorijanski lovci na vampire žudili jednako toliko kao i on za njihovom.

## Literatura

- Althusser, Louis. 1971. Ideology and Ideological State Apparatuses. (Notes towards an Investigation). U: *Lenin and Philosophy and Other Essays*. Prev. Ben Brewster. New York: Monthly Review Press.
- Arata, Stephen D. 1990. The Occidental Tourist: Dracula and the Anxiety of Reverse Colonization. *Victorian Studies*. 33.4, 621–45.
- Armstrong, Nancy. 2005. Feminism, Fiction, and the Utopian Promise of Dracula. *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*. 16.1, 1–23.
- Belsey, Catherine. 2002. *Poststructuralism: A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press.
- Bollen, Katrien and Ingelbien, Raphael. 2009. An Intertext that Counts? *Dracula, The Woman in White*, and Victorian Imaginations of the Foreign Other. *English Studies*. 90.4, 403–420.
- Botting, Fred. 1999. *Gothic*. London/New York: Routledge.
- Burke, Edmund. 1990. *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful [1757]*. New York: Oxford University Press.
- Chez, Keridiana. 2012. „You Can’t Trust Wolves No More Nor Women”: Canines, Women, and Deceptive Docility in Bram Stoker’s *Dracula*. *Victorian Review*. 38.1, 77–92.
- Conrad, Joseph. 1994. *Heart of Darkness*. London: Penguin.
- Domínguez-Rué, Emma. 2010. Sins of the Flesh, Anorexia, Eroticism and the Female Vampire in Bram Stoker’s *Dracula*. *Journal of Gender Studies*. 19.3, 297–308.
- Halberstam, Judith. 1993. Technologies of Monstrosity: Bram Stoker’s *Dracula*. *Victorian Studies*. 36.3, 333–52.
- Hardt, Michael i Antonio Negri. 2003. *Imperij*. Zagreb: Multimedijalni institut/Arkzin.
- Johnson, Alan. 1988. Bent and Broken Necks: Signs of Design in Stoker’s *Dracula*. U: *Dracula: The Vampire and the Critics*, ur. Margaret L. Carter, Ann Arbor: UMI Research Press, 231–245.
- Kant, Immanuel. 2003. *Observations on the Feeling of the Beautiful and Sublime*. Prev. John T. Goldthwaite. Berkeley: University of California Press.
- Lacan, Jacques. 2006. *Écrits*. Trans. Bruce Fink. New York: Norton.
- Lukić, Marko i Ljubica Matek. 2011. Vampir u popularnoj kulturi: od smrtonosnog negativca do junaka ljubavne priče. *Književna smotra*, 161/162, 135–143.
- Mill, John Stuart. 2000. *Podređenost žena*. Prev. Nadežda Čaćinović. Zagreb: Naklada Jeksenski i Turk/Hrvatsko sociološko društvo.
- Moi, Toril. 2007. *Seksualna/tekstualna politika*. Prev. Maša Grdešić. Zagreb: AGM.

- Monk, Samuel Holt. 1960. *The Sublime: A Study Of Critical Theories in XVIII-century England* [1935]. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Nelson, Claudia. 2007. *Family Ties in Victorian England*. Westport: Praeger.
- Radick, Caryn. 2013. „Complete and in Order“: Bram Stoker’s *Dracula* and the Archival Profession. *The American Archivist*. 76.2, 502–520.
- Rosenberg, Nancy F. 2000. Desire and Loathing in Bram Stoker’s *Dracula*. *Journal of Dracula Studies*. 2, 8–14.
- Said, Edward W. 2003. *Orientalism*. London: Penguin.
- Seed, David. 1988. The Narrative Method of *Dracula*. U: *Dracula: The Vampire and the Critics*, ur. Margaret L. Carter. Ann Arbor: UMI Research Press, 195–206.
- Senf, Carol A. 1982. *Dracula*: Stoker’s Response to the New Woman. *Victorian Studies*. 26.1, 33–49.
- Stiles, Anne. 2006. Cerebral Automatism, the Brain, and the Soul in Bram Stoker’s *Dracula*. *Journal of the History of the Neurosciences*. 15.2, 131–52.
- Stoker, Bram. 1999. *Drakula*. Varaždin: Stanek.
- Wicke, Jennifer. 1992. Vampiric Typewriting: *Dracula* and Its Media. *ELH* 59.2, 467–93.
- Willis, Martin. 2007. „The Invisible Giant“ *Dracula* and Disease. *Studies in the Novel*. 39. 3, 301–325.
- Wollstonecraft, Mary. 1999. *Obrana ženskih prava*. Zagreb: Ženska infoteka.
- Young, Robert J. C. 2005. *Colonial Desire: Hybridity in Theory, Culture and Race*. London/ New York: Routledge.
- Žižek, Slavoj. 2002. *Sublimni objekt ideologije*. Prev. Nebojša Jovanović, Dejan Kršić, Ivan Molek. Zagreb: Arkzin.

### Elektronički izvori

- Mukherjee, Ankhi. Race: Victorian Literature. Oxford Bibliographies Online, 2012. <http://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780199799558/obo-9780199799558-0097.xml> (12. 5. 2017.). DOI: 10.1093/OBO/9780199799558-0097

## DRACULA IN THE MIRROR: IDEOLOGY AND THE GOTHIC NOVEL

### Abstract

---

**Ljubica MATEK**

Faculty of Humanities and Social Sciences  
Josip Juraj Strossmayer University of Osijek  
Lorenza Jägera 9, HR – 31 000 Osijek

**Sabahudin MEĐEDOVIĆ**

Faculty of Humanities and Social Sciences  
Josip Juraj Strossmayer University of Osijek  
Lorenza Jägera 9, HR – 31 000 Osijek  
dadomed73@gmail.com

---

Bram Stoker's Gothic novel, *Dracula* can be seen as a political text which comments on the social and political reality of Victorian England. The novel relies on the aesthetics of transgression both in its structure, which is epistolary and provides for multiple points of view, and in its contents, which describes the appearance of a supernatural being – the vampire. Supernatural events and characters symbolize the fear of moral decline that may occur as a consequence of contact between the dominant Victorian culture and colonial cultures, enabled by Britain's colonial endeavours. The character of Dracula functions in most cases as a part of the subtext, a danger one does not see, but feels. He is a symbol of the fear of potential reversed colonialization and of the dangers of female emancipation, both of which represent a threat to the anglo-centric patriarchal hierarchy. As such, Dracula (and the contact with the East that he represents) symbolizes a threat to the tradition and stability of the British Empire which finds itself in a schizophrenic situation: on the one hand, Britain desires the new, as is seen through the scientific and technological progress, as well as progressive cultural phenomena, such as the idea of female equality. On the other hand, the promising future is burdened by an uncertainty that scares the British as it represents a step away from the position of a symbolic center of imperial power and away from patriarchy. Stoker's novel is thus revealed as one of key texts which, paradoxically, represents Victorian ideology through the representation of ultimate otherness in the form of a monster.

**Keywords:** Bram Stoker, *Dracula*, Victorian novel, Gothic novel, transgression, other, otherness